

# L'imaginaire du Nord vu de la chambre noire automatiste. L'expérience *Danse dans la neige*

Gilles Lapointe  
Université du Québec à Montréal

**Résumé** – En créant en février 1948 l'œuvre chorégraphique *Danse dans la neige*, l'artiste Françoise Sullivan rompt avec tous les codes scéniques de son époque. Sans aucun équivalent dans les autres pays nordiques, ce dialogue entre corps et nature, improvisé hors des espaces conventionnels de la représentation, est aujourd'hui salué par la critique comme une œuvre annonciatrice des performances post-modernes. Prenant appui sur la suite photographique réalisée par Maurice Perron et questionnant, tel que l'a souligné Kenneth White, l'émergence du « désir du monde blanc dans le monde moderne », la présente étude souligne l'apport original de *Danse dans la neige* en l'inscrivant dans l'exploration automatiste de la fin des années 1940 d'un « nouvel imaginaire du Nord ».

L'espace possède une nouvelle signification<sup>1</sup>.

Françoise Sullivan

L'automatisme en photographie, c'est l'instantané, il ne se corrige pas<sup>2</sup>.

Maurice Perron

Quant au concept de *Refus global* en tant que jeune économiste, je ne connaissais ni l'expression ni les idées des peintres lors de mes voyages dans le bassin de la baie de James (juin par canot et août [1948] en hydravion). [...] Je n'ai pas dû découvrir le texte de Borduas avant 1952. De sorte qu'à la fin des années 40, c'est par coïncidence seulement qu'il y aurait eu des refus similaires de la part des peintres du Sud et de moi-même comme apprenti-nordiste<sup>3</sup>.

Louis-Edmond Hamelin

Lieu d'aventure et de grandeur ouvert au regard, objet d'un investissement imaginaire et de rêveries exotiques, le Nord surprend encore

---

<sup>1</sup> Françoise Sullivan, « La danse et l'espoir », *Refus global*, Trois-Rivières, Éditions Anatole Brochu, 1973 [1948], p. 103-104.

<sup>2</sup> Serge Allaire, « Un photographe chez les automatistes », *Études françaises*, « L'automatisme en mouvement », vol. 34, n<sup>os</sup> 2-3, automne-hiver 1998, p. 146.

<sup>3</sup> Lettre de Louis-Edmond Hamelin à Gilles Lapointe, 10 octobre 2003, archives Gilles Lapointe.

Gilles Lapointe, « L'imaginaire du Nord vu de la chambre noire automatiste. L'expérience *Danse dans la neige* », Daniel Chartier [dir.], *Le(s) Nord(s) imaginaire(s)*, Montréal, Imaginaire | Nord, coll. « Droit au pôle », 2008.

par sa capacité à excéder toute représentation. Si « chaque pays a sa représentation du Nord, de son Nord<sup>4</sup> », la réflexion sur le Nord, comme l'a déjà remarqué Jean-Marc Moura, se heurte « à une difficulté majeure, la définition même de son objet<sup>5</sup> ». Quel(s) sens en effet faut-il attribuer au terme « Nord »? Chaque pays n'a-t-il pas cherché à définir et à imposer (d'abord à lui-même) sa propre image du Nord? Peu enclins, on le sait, à se percevoir comme nordiques, Québécois et Canadiens entretiennent encore aujourd'hui un rapport ambivalent avec le Nord. Si Pierre Perrault a chanté, sur le mode de la mélancolie, comme plusieurs poètes avant lui, le *Mal du Nord*, récemment, d'autres voix, dont celle de Margaret Atwood, ont commencé à percevoir autrement et sous un jour moins uniment sombre la plainte sourde et l'angoisse qui prennent naissance au Nord, suggérant plutôt que lorsque nous tournons vers lui notre regard et que nous osons enfin le regarder en face, nous pénétrons de fait notre propre inconscient<sup>6</sup>. À dire vrai, bien d'autres raisons nous invitent aujourd'hui à relire différemment cette réalité complexe du Nord, difficile à circonscrire, et à l'analyser d'un point de vue davantage ouvert et comparatiste. Nous nous proposons précisément ici de faire retour sur un des moments singuliers qui ont contribué à une configuration moderne du Nord apparue dans la culture québécoise à la fin des années 1940. Notre hypothèse prend appui sur l'improvisation chorégraphique de Françoise Sullivan, *Danse dans la neige*, photographiée en 1948 par Maurice Perron : si celle-ci a laissé l'empreinte sensible et durable que l'on sait dans notre histoire culturelle, c'est peut-être bien parce qu'elle aura su donner forme à l'une des toutes premières évocations contemporaines de ce que l'on en viendra plus tard à désigner comme « l'imaginaire du Nord ». Alors que le concept de nordicité reste encore à cette époque à inventer, il est d'autant plus intéressant d'interroger le sens précis de la tentative d'appropriation symbolique du Grand Nord opérée par ces deux artistes liés à l'automatisme. En effet, leur intervention – combinant par ailleurs deux médias, la danse et la photographie – précède, par un curieux hasard, de quelques mois seulement les points

<sup>4</sup> Yves Chevrel, « Ouverture. Ne pas perdre le Nord », Monique Dubar et Jean-Marc Moura [éd.], *Le Nord, latitudes imaginaires. Actes du XXIX<sup>e</sup> congrès de la société française de littérature générale et comparée*, Lille, Université Charles-de-Gaulle–Lille 3, coll. « UL3-travaux et recherches », 2000, p. 15.

<sup>5</sup> Jean-Marc Moura, « Avant-propos », Monique Dubar et Jean-Marc Moura [éd.], *op. cit.*, p. 11.

<sup>6</sup> « The North focuses our anxieties. Turning to face north, face the north, we enter our own unconscious. » (Margaret Atwood, « True North », cité par Sherrill E. Grace, *Canada and the Idea of North*, Montréal, Kingston et London, McGill-Queen's University Press, 2002, p. 77.)

d'arrêt d'une première expédition d'un jeune économiste du nom de Louis-Edmond Hamelin en route vers la Baie de James, expérience qui devait transformer en profondeur sa perception de la réalité au contact de ce monde du Nord. Nous souhaitons interroger et mesurer la portée du geste spéculatif qui, depuis les territoires ouverts à la création par l'exploration de l'inconscient, devait conduire les uns et les autres à cette *terra incognita* qu'incarne le Nord.

### Une performance en territoire inconnu

On sait que la série *Danse dans la neige* est tout ce qui est resté d'un projet en quatre parties d'une improvisation de danse interprétée par Françoise Sullivan et consacrée au cycle des saisons<sup>7</sup>. De retour de New York, stimulée par l'enseignement de Franciska Boas<sup>8</sup>, la fille du célèbre anthropologue, Sullivan a, rappelle l'historien d'art François-Marc Gagnon,

<sup>7</sup> « Quant aux chorégraphies l'Automne et le Printemps, elles n'ont jamais vu le jour. On sait seulement que la première aurait eu pour décor un amas de feuilles mortes et que les rues désertes du Vieux-Montréal sous la pluie, tôt le matin, auraient été le décor de la seconde. » (Claude Gosselin, « Sur Françoise Sullivan », *Françoise Sullivan. Rétrospective*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1981, p. 14.) Il faut toutefois apporter un correctif à ce dernier énoncé de Claude Gosselin puisqu'une vidéo intitulée *Les Saisons Sullivan*, co-réalisée par les artistes Mario Côté et Françoise Sullivan, a été produite en 2006-2007 et diffusée en 2007 dans le cadre du Festival du film sur l'art de Montréal (FIFA). Les saisons y sont représentées sous les traits des danseuses Louise Bédard (automne), Ginette Boutin (hiver), Andrée-Maude Côté (printemps) et Annik Hamel (été). S'ajoute à cette production de qualité l'édition, par la Galerie de l'UQAM, d'un luxueux album photographique tiré à cent exemplaires, intitulé *Les Saisons Sullivan*, réunissant soixante-sept photographies prises durant le tournage par Marion Landry (dont seize photos consacrées à *Danse dans la neige*), et quatre dessins chorégraphiques inédits de Françoise Sullivan. La présentation de Louise Déry apporte plusieurs renseignements nouveaux sur la genèse de *Danse dans la neige* et le projet initial des *Saisons*, et explique les motifs qui ont incité Françoise Sullivan, après une interruption de soixante ans, à mener ce projet à terme : « Entre janvier et décembre 2006, les deux saisons auparavant conçues, *l'Été* et *Danse dans la neige*, ont été interprétées d'abord en studio et bientôt sur les sites eux-mêmes à partir des indications de Françoise Sullivan. Celle-ci, motivée par la perspective de voir naître tout le projet et par l'enthousiasme grandissant de ses collaborateurs, concevait alors les deux autres partitions, *le Printemps* et *l'Automne*, ajoutant à son corpus ces nouvelles créations qui, bien que créées aujourd'hui, traduisent l'esprit d'une recherche chorégraphique puisant aux origines de la danse moderne. » (Louise Déry, « Les Saisons Sullivan », *Les Saisons Sullivan*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 2007, [n. p.].)

<sup>8</sup> Sur Françoise Sullivan et Franciska Boas, voir l'ouvrage de Louise Vigneault, *Identité et modernité dans l'art au Québec. Borduas, Sullivan, Riopelle*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec/Collection beaux-arts », 2002, p. 237-238.

## LES NORD(S) IMAGINAIRE(S)

« l'idée de créer une série de quatre chorégraphies qui auraient correspondu aux quatre saisons et qui auraient été filmées de manière à créer un ensemble<sup>9</sup> ».

Étudions un instant la signification de ce projet chorégraphique dans l'évolution personnelle de Françoise Sullivan, dont la carrière artistique en est encore à cette époque à ses débuts. Les historiens d'art qui ont examiné cette période de la formation de l'artiste n'ont pas hésité à mettre en évidence l'apport de la modernité induit par la capitale américaine – un travail chorégraphique qui puise à la fois dans la tradition expressionniste européenne développée par Mary Wigman et les nouvelles tendances américaines –, de même que dans une nouvelle approche du mouvement inspiré des danses sud-américaine et africaine et des pratiques culturelles non occidentales souvent fortement ritualisées. Pour Françoise Sullivan, ce premier contact avec la grande ville n'est pas source d'impressions négatives; plongée dans un travail intensif qui lui prend tout son temps, elle n'a que peu de contacts avec l'extérieur, à l'inverse de sa partenaire et amie Jeanne Renaud, qui crée *Déformité*, dont le thème est directement inspiré par la fascination et la peur qu'exerça sur elle la métropole américaine<sup>10</sup>, Françoise Sullivan affirmera plus tard ne pas avoir ressenti à cette époque le poids de la déshumanisation et de la violence si souvent associées à l'expérience new-yorkaise<sup>11</sup>. Cependant, pour l'historien d'art Ray Ellenwood, ce que Françoise Sullivan entreprend à son retour de New York est tout à fait à l'opposé de ce qu'elle a pratiqué au studio de Franciska Boas. Comme plusieurs créateurs<sup>12</sup> avant et après elle bien décidés à réunir les forces cosmiques de l'univers, Sullivan estime qu'un retour aux sources est nécessaire et elle n'hésite pas à prendre pour modèle des éléments

---

<sup>9</sup> François-Marc Gagnon, *Chronique du mouvement automatiste 1941-1954*, Montréal, Lanctôt éditeur, 1998, p. 467.

<sup>10</sup> « *Déformité* est venu du fait de voir tant de belles choses, l'art et d'autres belles choses, et en même temps les horreurs de la vie à New York. J'ai vu un homme mort sur la rue, j'ai vu la brutalité. J'ai donc fait une danse dans laquelle je plissais constamment le visage pour le rendre laid, horrible. J'étais très prise par les problèmes sociaux autour de moi. » (Entretien de Jeanne Renaud à Ray Ellenwood, cité par François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 472.)

<sup>11</sup> Conversation avec Gilles Lapointe, 20 avril 2004.

<sup>12</sup> Conversation de Gilles Lapointe avec Ray Ellenwood, jeudi le 19 février 2004. Selon lui, les compositions expressives de Sullivan et Perron, qui explorent diverses potentialités formelles, ne peuvent entièrement être assimilées aux enseignements reçus à New York qui privilégient surtout les gestes naturels, les mouvements simples du corps, ce qui n'est visiblement pas le cas avec *Danse dans la neige*.

empruntés aux cultures dites « premières<sup>13</sup> ». Comme l'illustre le texte de sa conférence « La danse et l'espoir », qu'elle rédige à la même époque, Sullivan a déjà acquis la ferme conviction qu'une libre expérimentation avec les pratiques autochtones est susceptible de restaurer « la magie du mouvement, celle qui met en cause les forces naturelles et subtiles de l'homme<sup>14</sup> ». Selon une perspective analogue, dans un livre de 1976 entièrement consacré à la réalité du Nord intitulé *Approches du monde blanc*, l'écrivain Kenneth White rappelle, évoquant à son tour les préventions modernes à l'endroit de tout entendement ou savoir qui se réclame du mythe, que celui-ci n'a jamais vraiment disparu de la conscience; la réalité du mythe, tout au plus, dira-t-il, aura été oblitérée, refoulée en marge de l'histoire, réduite à l'état d'impulsion souterraine par les effets pervers d'une pensée entièrement inféodée à la raison :

Parler de « mythe », n'est-ce pas mépriser l'intellect humain et abandonner tout espoir – inviter à régresser jusqu'à une mentalité pré-rationnelle et pré-logique? N'est-ce pas là manifestement un pas en arrière, plutôt que cette « avance » dont on nous rabat les oreilles? En fait, dans l'esprit humain, le processus de rationalisation n'a pas entraîné un dépassement de la conscience mythique, mais n'a fait que la réprimer<sup>15</sup>.

Pour White, le processus de rationalisation a eu des effets hautement indésirables : non seulement l'homme moderne s'est-il trouvé coupé de la conscience mythique en ce qui concerne la vie de son corps, mais les diverses manifestations du mythe lui-même n'ont cessé, dans le monde moderne, de refaire surface sous des formes dégradées et déformées. L'énoncé suivant de White laisse déjà un peu mieux entrevoir ce qui reste pour Sullivan au fondement même de l'entreprise mythique :

---

<sup>13</sup> Dans son texte « La danse et l'espoir » rédigé à cette époque, Sullivan écrit : « Il s'agit de remettre en action la surcharge expressive enclose dans le corps humain, cet instrument merveilleux, et de redécouvrir, selon les besoins actuels, les vérités déjà connues d'anciennes peuplades primitives ou orientales et concrétisées dans les danses du féticheur nègre, du derviche tourneur ou du bateleur tibétain, s'adressant aux sens avec des moyens précis. La danse atteint sa raison d'être, quand elle sait charmer le spectateur et le faire revenir par l'organisme, jusqu'aux plus subtiles notions. Pour en arriver là, il faut remettre en cause organiquement l'homme, ne pas craindre d'aller aussi loin que nécessaire dans l'exploration de sa personne entière. » (Françoise Sullivan, *op. cit.*, p. 98.)

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>15</sup> Kenneth White, *Approches du monde blanc*, Paris, Éditions Le Nouveau Commerce, 1976, p. 11.

## LES NORD(S) IMAGINAIRE(S)

Proposer un mythe, c'est-à-dire un complexe d'images que sous-tend une conception de la vie, c'est encourager, avant tout, le développement de l'esprit humain en tant que totalité, et le développement d'une forme de vie qui y corresponde, sur le plan personnel comme sur le plan social. C'est ranimer le sens d'une humanité harmonieusement développée<sup>16</sup>.

Dans la suite chorégraphique fondée sur les *Saisons*, Françoise Sullivan semble visiblement déterminée à réconcilier l'homme avec le corps des forces obscures de l'univers. C'est ainsi qu'aux Escoumins, à l'été 1947, Sullivan est filmée par sa mère, dansant au rythme des vagues qui se brisent sur les roches :

Je sautais d'un rocher à l'autre jusqu'à ce que je parvienne à la terre où mes mouvements se transformaient. À la fin, je disparaissais comme un étrange oiseau, au fond de la longue pointe, fine et brune, dans la mer<sup>17</sup>.

Le film de cette première improvisation aux accents anthropomorphiques sur le thème des *Saisons*<sup>18</sup> est perdu, tout comme le second, attribué plus tard à Jean-Paul Riopelle et réalisé en février 1948, alors que Françoise Sullivan s'est rendue pour quelques jours à la résidence de Riopelle à Otterburn Park, où séjourne aussi à cette époque leur ami Maurice Perron. Plus tard, le photographe du groupe automatiste a rappelé en ces termes les circonstances qui ont mené à *Danse dans la neige* :

Ça été fait très spontanément. Françoise Sullivan est venue passer quelques jours chez les Riopelle où j'habitais. Nous avons décidé de faire des photos à l'extérieur. La séance s'est déroulée dans l'espace d'environ deux heures. C'était en

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>17</sup> Françoise Sullivan, citée dans François-Marc Gagnon, *op. cit.*, p. 467.

<sup>18</sup> On pense immédiatement ici à *Des pas dans la neige* de Debussy. Il existe dans le répertoire musical mondial, d'après le musicologue et géographe Henri Dorion (« Existe-t-il une musique nordique? », René Derouin et Gilles Lapointe [éd.], *Les jardins du précambrien. Symposiums internationaux d'art in situ, 2001-2006*, Montréal, l'Hexagone, 2007, p. 145-159), plus d'une centaine d'œuvres ayant pour thème les saisons. *Danse dans la neige*, à cet égard, n'est peut-être pas sans lien avec la musique nordique, notamment celle d'un de ses plus illustres représentants, le compositeur finlandais Jean Sibelius, dont *Les Saisons* sont bien connues. Sibelius, on le sait, entretenait un rapport privilégié avec son lieu natal et ne percevait pas la neige, le froid, l'isolement, l'espace et le territoire infini, par exemple, comme des manifestations de la Nature purement négatives, bien au contraire.

février. Il faisait très beau. Je me souviens qu'il faisait très froid. Il faisait soleil. À un certain moment, nous nous sommes arrêtés, le soleil tombait et je n'aurais pas pu en prendre davantage. [...] C'est la lumière qui a décidé que nous devions nous arrêter. Le lendemain nous sommes retournés, mais nous n'avons pas pu retrouver le décor, il avait disparu<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Serge Allaire, *op. cit.*, p. 152. Ces photos de Maurice de Perron sont sans doute parmi les plus célèbres du photographe. Elles ont été exposées à maintes reprises au Québec et à l'étranger, sans que le nom de Maurice Perron soit toujours mentionné. (Notons qu'une des photos de cette série a trouvé place dans *Refus global*, ce qui démontre leur valeur au sein du groupe automatiste.) Par ailleurs, il est à remarquer que Maurice Perron ne fait nulle mention de la présence de Riopelle (tout en ne la réfutant toutefois pas explicitement). Selon Magdeleine Arbour (une amie proche de Riopelle et de Perron), qui nous a affirmé avoir été présente ce jour-là à Otterburn Park, « Riopelle n'y était pas et aucun film de la "performance" n'aurait été tourné » (entretien de Magdeleine Arbour avec Gilles Lapointe, 20 avril 2004). Inutile de préciser que cette version des faits, qui est aussi partagée par certains membres de la famille de Maurice Perron, est en retour contestée par Françoise Sullivan. Selon elle, c'est Jean-Paul Riopelle – et non Magdeleine Arbour – qui était présent aux côtés de Maurice Perron. C'est Françoise Sullivan elle-même qui aurait prêté à Riopelle l'appareil 16 mm qui fut utilisé ce jour-là, et qui avait servi l'été précédent aux Escoumins. Dans le souvenir qu'elle en a conservé, Riopelle et Perron auraient ainsi travaillé côte à côte, tout l'après-midi (entretien de Françoise Sullivan avec Gilles Lapointe, 20 avril 2004). C'est aussi ce que rapporte Louise Déry : « Françoise Sullivan avait montré le premier film à ses amis en février et parlé du projet. Enthousiaste, Jean-Paul Riopelle lui a proposé de créer la chorégraphie de l'hiver, chez lui, à Otterburn Park, tout près du mont Saint-Hilaire, dans les jours qui suivirent, les trois amis se sont retrouvés, Françoise Sullivan dansant, pendant que Riopelle la filmait et que Maurice Perron, côtoyant Riopelle, prenait simultanément les photographies. » (Louise Déry, *op. cit.*, note 3, [n. p.]) Comme François-Marc Gagnon (voir sa *Chronique du mouvement automatiste*, *op. cit.*, p. 468), nous croyons la version des faits rapportée par Françoise Sullivan. D'ailleurs, la contestation de la présence de Riopelle à Otterburn Park ce jour-là nous surprend, car il est tout à l'honneur de Maurice Perron d'avoir ainsi eu l'opportunité de travailler aux côtés de Riopelle, qui acquerra la renommée internationale que l'on sait. Et si le litige, pour l'instant, ne peut être entièrement résolu, certains faits permettent tout de même d'y voir plus clair. Soulignons, en premier lieu, que la réalisation d'un travail de nature filmique (et non seulement photographique) est en accord avec le projet général des *Saisons*, tel que conçu à l'origine par Françoise Sullivan. On trouve, en second lieu, une mention explicite de l'existence d'une « improvisation filmée » dans *Refus global*. Sous la photo reproduite de Maurice Perron dans le manifeste, le texte se lit comme suit : « Photographie extraite d'une improvisation filmée par Maurice Perron, au Mont Saint-Hilaire, en février 1948. Costume de Françoise Sullivan » (Paul-Émile Borduas, *op. cit.*, p. 73). Cette information précieuse a été consignée quelques mois à peine après la tenue de l'événement, ce qui accrédite fortement le témoignage de Françoise Sullivan. De plus, le costume qu'elle porte pour l'occasion incline à penser qu'il s'agissait d'un projet de création comportant une part de préparation, et l'assertion de Maurice Perron, suggérant que *Danse dans la neige* serait né du désir tout simple « d'aller faire quelques photos à l'extérieur », ne semble pas rendre justice à la place de cet événement à l'intérieur du cycle des *Saisons*.

## LES NORD(S) IMAGINAIRE(S)

Au premier abord, la série *Danse dans la neige* montre un paysage de désolation, lunaire, indifférent à la présence humaine. La neige est dure et grumeleuse. Les gestes désarticulés de la danseuse semblent en rupture complète avec ce paysage de fin du monde. Seuls partenaires immobiles, les arbres dénudés figent le temps. Hors du temps en un sens et pourtant d'une indiscutable modernité, cette suite chorégraphique se prête à une interprétation qu'il faut bien reconnaître comme l'esquisse d'un geste de réconciliation symbolique avec la présence omnipotente du Nord. À l'occasion d'un court témoignage donné en 1978, dans lequel elle décrit le climat particulier qui prévalait lors de la prise des photos, Françoise Sullivan, de façon révélatrice, évoque à deux reprises le Grand Nord, attestant ainsi sans équivoque sa présence durant l'improvisation.

L'air vivifiant rougissait nos joues, le sol était rugueux sous nos pieds. *La neige prenait des allures de glaciers millénaires.* Quelques oiseaux d'hiver passaient et des herbes sèches craquaient sous les pas. J'ai dansé, les pieds légers, sur les pentes rudes de l'hiver. J'ai tourné dans l'air glacé et couru sous le soleil qui s'est voilé, en fin d'après-midi. *Les gestes sont devenus évocateurs des mélancolies du nord*<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Françoise Sullivan, «Danse dans la neige», *Ateliers*, Musée d'art contemporain de Montréal, vol. 6, n° 3, février 1978, p. 6 (je souligne).



## LE NORD VU DE LA CHAMBRE NOIRE AUTOMATISTE



Figure 1 : Maurice Perron, 37, 1948, photographie.  
Avec l'aimable autorisation de Line-Sylvie Perron.

Nous reviendrons plus loin sur le travail de composition du photographe Maurice Perron et son traitement particulier du paysage. Dans le commentaire qui accompagne en 1978 la parution de l'album *Danse dans la neige*, François-Marc Gagnon souligne avec justesse dès cette époque la sortie des espaces conventionnels de représentation :

On croit être mis en présence d'une « performance » bien contemporaine, car ce n'est guère que depuis le début des années soixante que des danseuses comme Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Deborah Hay et un danseur comme Steve Paxton nous ont habitués à dissocier la danse

## LES NORD(S) IMAGINAIRE(S)

moderne du contexte théâtral dans lequel on l'enfermait jusqu'à Merce Cunningham inclusivement<sup>21</sup>.

Dans la même veine, l'historien de l'art Ray Ellenwood donne un tour supplémentaire à cette affirmation en mettant pour sa part en évidence le caractère exceptionnel de cette expérience, qui eut très certainement, affirme-t-il, peu d'équivalent en Europe et aux États-Unis : « These "performance" outside the normal theater context were apparently the first of their kind in Quebec and certainly some of the very earliest in Europe and America<sup>22</sup>. » On ne peut que lui donner raison. Mes propres recherches à ce jour ne m'ont d'ailleurs pas permis d'identifier une contrepartie européenne ou américaine équivalente et l'on est en droit de se demander si Françoise Sullivan n'est pas la toute première chorégraphe à élaborer une « performance » prenant aussi explicitement pour thème le Nord.

Essayons maintenant de lire autrement ce que *Danse dans la neige* nous donne à voir, et surtout d'évaluer comment cette série rompt avec les codes de représentation de son époque, particulièrement en ce qui a trait à la constitution de ce couple assez insolite uni en une étrange contredanse que forme ici la danseuse avec le Grand Nord. Sur cette terre hostile qui sert de refuge à quelques hommes isolés, tout semble interdire la présence de la femme. C'est là un des clichés du genre : dans la plupart des récits du (ou sur) le Nord, la femme est refoulée à la marge de cet univers inhospitalier. Malgré quelques éléments formels qui rappellent la dureté du lieu – une lumière trop crue qui rase le sol, les gestes, contrastés, anguleux de la danseuse – la rencontre entre la femme et le Nord échappe ici au piège de la confrontation attendue. Saisi pour ainsi dire dans son origine première, le décor de neige n'est l'objet d'aucune dépréciation, bien au contraire, la danseuse, dans cette blancheur lunaire, aspirant à la reconquête de la pureté primitive. Ce n'est peut-être pas trop s'avancer que de suggérer que le décor de neige d'Otterburn Park fait l'objet d'une sorte d'anoblissement, qu'il est associé ici à une revalorisation de l'espace nordique. Voilà peut-être en définitive le sens de cette nouvelle alliance que scelle Françoise Sullivan avec *Danse dans la neige*. « Le Nord, dira plus tard Nicole Brossard, ne peut

---

<sup>21</sup> François-Marc Gagnon, « Danse dans la neige », *Ateliers*, op. cit., p. 6.

<sup>22</sup> Ray Ellenwood Égrégore, *The Montreal automatist Movement*, Toronto, Exile Edition, 1992, p. 127.

pas être autrement que spirituel<sup>23</sup> », déclaration qui nous permet de mieux saisir l'audace du geste de son aînée.

### Lignes de fuite septentrionales

Il n'est pas facile de départager ce que l'œuvre doit à Françoise Sullivan et à Maurice Perron<sup>24</sup>. Inspiré par l'approche du photographe français Willie Ronis qui aimait « croquer des moments privilégiés », Maurice Perron est tout sauf un photographe paysagiste : il est surtout reconnu pour ses portraits et ses autoportraits, pour ses instantanés réalisés lors des accrochages des expositions automatistes, pour ses suites photographiques quasi documentaires saisies sur le vif durant les répétitions des spectacles de danse. Pour ce photographe autodidacte habitué à travailler à l'intérieur d'espaces clos où il peut régler avec soin ses éclairages, *Danse dans la neige* représente une situation d'exception. Aussi, pour résoudre certains défis techniques – ceux notamment posés par la réflexion de la neige et de la glace, qui, elles, confrontent le photographe à divers états de transparence et de luminosité –, Maurice Perron est contraint de « beaucoup travaille[r] au niveau des contrastes en chambre noire mais aussi au niveau du cadrage<sup>25</sup> » ; en revanche, il est vrai, dit-il, qu'un éclairage moins intense est parfois un avantage, parce qu'il lui permet « d'obtenir des choses plus contrastées, ce qui apportait un peu de mystère dans les photos<sup>26</sup> ». Ce qui est remarquable dans cette série photographique, c'est la rugosité de la surface neigeuse ainsi figée sur la pellicule, une matière dense, crevassée de mille orifices. Chose intéressante, le paysage est paradoxalement vu comme ces espaces intérieurs que Perron a l'habitude de photographier. Par ailleurs, certaines photos, épurées de tout élément extérieur, suggèrent en revanche une impression d'infini. Devant ce traitement contrasté accordé au paysage, on n'est guère surpris que la séance n'ait pu se poursuivre le lendemain, « le décor, avouant en toute candeur Perron, ayant disparu<sup>27</sup> ».

---

<sup>23</sup> Nicole Brossard, « Un visage au Nord de tous les espoirs », René Derouin et Gilles Lapointe [éd.], *Pour une culture du territoire*, Montréal, L'Hexagone, 2002, p. 202.

<sup>24</sup> Sans parler de l'influence de Riopelle, qui filme *Danse dans la neige*, document aujourd'hui perdu.

<sup>25</sup> Nathalie de Blois, « Entretien avec Maurice Perron », *Maurice Perron : photographies*, Québec, Musée du Québec, 1998, p. 22.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>27</sup> *Ibid.*<sup>28</sup> *Ibid.*

## Une géographie poétique

À la lumière de ce qui précède, on ne peut passer sous silence le fait que Maurice Perron et Françoise Sullivan ne partagent pas la même vision de la série *Danse dans la neige*, dont la composition même sera appelée à évoluer au fil du temps. Déjà, à l'occasion de la préparation de l'ouvrage qu'elle fait paraître en 1977, Françoise Sullivan aurait adressé une requête à Maurice Perron, souhaitant inclure dans la série une dix-huitième photographie, mais Maurice Perron ne lui aurait pas fourni le négatif nécessaire<sup>28</sup>. Il est d'ailleurs loin d'être certain que Maurice Perron eût donné son assentiment à ce projet de publication ou à tout autre (les raisons de cette abstention n'étant pas à ce jour entièrement élucidées), et l'on peut comprendre, dans les circonstances, alors qu'elle ne peut pour sa part en différer interminablement la diffusion, que Françoise Sullivan ait décidé d'agir seule. Car non seulement *Danse dans la neige* constitue un des moments clefs de la carrière de Sullivan, mais cette série représente aussi l'une des manifestations les plus originales de l'automatisme québécois, en particulier à l'étranger, où elle figure souvent parmi les pièces maîtresses des expositions du groupe. Plus tard, Françoise Sullivan devait se montrer critique de la présentation de *Danse dans la neige* au Musée du Québec dans le cadre de l'exposition « Mémoire objective. Mémoire collective » (1999). Contrairement à sa propre publication dans laquelle la suite photographique respecte intégralement le déroulement chronologique de la chorégraphie originale<sup>29</sup>, Maurice Perron reconfigure entièrement celle-ci, en y ajoutant de surcroît trois nouvelles photographies. Le photographe a confié à Nathalie de Blois les motifs qui l'ont ainsi incité à étendre la série *Danse dans la neige* :

J'ai probablement jugé autrefois que ces images-là ne faisaient pas partie de la série mais je me rends compte aujourd'hui, qu'effectivement, on peut très bien les intercaler dans la suite de 17 photos pour en faire 20 je pense. J'avais peut-être une vue limitée de ce que cela pouvait représenter et je considère aujourd'hui que les photos qui avaient été oubliées ont une importance dans la série<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Entretien de Françoise Sullivan avec Gilles Lapointe, 20 avril 2004.

<sup>30</sup> Nathalie de Blois, *op. cit.*, p. 27.

## LE NORD VU DE LA CHAMBRE NOIRE AUTOMATISTE



Figure 2 : *Les saisons Sullivan* (« Danse dans la neige » : Ginette Boutin), Montréal, Galerie de l'UQAM, 2007.

Photo : Marion Landry / Avec l'aimable autorisation de la Galerie de l'UQAM © Françoise Sullivan

Il est clair que la chorégraphe et le photographe ont l'un et l'autre une vision de l'œuvre qui leur est propre, chacun restant clairement préoccupé d'y apposer son empreinte personnelle. Dans cette perspective, force est de reconnaître que l'agencement proposé par Perron fait fi de la progression dramatique initialement élaborée par Françoise Sullivan et il faudra attendre une analyse formelle plus poussée des deux propositions pour mesurer la signification des écarts d'interprétation provoqués par cette relecture de l'œuvre. On peut toutefois déjà entrevoir la présence d'un point de friction entre deux formes d'art qui n'ont visiblement pas le même rapport au temps. Puisque Sullivan pratique un art éphémère qui repose sur la spontanéité et la dynamique du mouvement, il est certes légitime qu'elle tienne par la suite, à l'intérieur même de la séquence photographique, à un

ordre respectant la vérité documentaire, même si cela a pour effet de fixer entre elles de façon définitive les diverses parties de l'œuvre. En fait, ce qu'elle demande ici à la photographie, c'est de restituer dans leur suite logique les moments importants de sa création chorégraphique. Or, si la photographie, à première vue, semble plus statique que la danse, Maurice Perron dispose pourtant d'une liberté plus grande que Françoise Sullivan en ce qui concerne l'agencement des photos, car, rappelons-le, rien ne le force, lui, à adopter une perspective documentaire vis-à-vis de son œuvre. Alors que la photographie, comme art à part entière, gagne progressivement en importance dans l'histoire de l'automatisme québécois à partir des années 1980 (et dans l'art québécois tout court!), Perron travaille dorénavant dans une optique qui autorise d'emblée toutes les manipulations d'image, et cette liberté d'interprétation dont il se réclame peut difficilement lui être contestée. Si cette visée double au regard de l'œuvre finale (où chacun travaille légitimement à sa propre « création ») ne pourra être réconciliée ou restituée sous la forme d'un objet unique, c'est parce qu'il ne saurait désormais exister une seule suite photographique connue sous le nom de *Danse dans la neige*, l'œuvre étant double en son « essence », et pourtant indiscutablement la signature des deux artistes<sup>31</sup>.

## Le territoire circumnordique de la photographie

La grande majorité des photographes du Nord, on le sait, ont épousé une perspective naturaliste ou anthropologique. Parmi ces illustres pionniers figurent les noms de Geraldine Moodie, de John Moller, de C.M. Cato, ou encore de Roald Amudsen<sup>32</sup>. Il convient aussi d'ajouter à cette liste le nom de Peter Pitseolak (1902-1973), qui fut le premier photographe inuit (il se procura son premier appareil photo en 1942 ou 1943 et, devenu un artiste accompli, il acquit la notoriété grâce à ses photos et ses aquarelles). Par

<sup>31</sup> Cette observation étant faite, la précaution suivante s'impose : parce qu'elle naît de son initiative personnelle, *Danse dans la neige* reste au premier chef l'œuvre de Françoise Sullivan. Aussi, pour respecter le travail chorégraphique de cette artiste et éviter toute ambiguïté, serait-il opportun de donner un titre autre que *Danse dans la neige* à la reconfiguration proposée par Maurice Perron.

<sup>32</sup> Les premières photographies connues de l'Arctique canadien remontent à 1853 et 1854 et furent réalisées par Amos Bonsall, un « midshipman », à bord du vaisseau *Advance* (voir Pamela Stern, « The History of Canadian Arctic Photography : Issues of Territorial and Cultural Sovereignty », J. C.H King et Henrietta Lidchi [éd.], *Imaging the Arctic*, Londres, British Museum Press, 1998, p. 47-48). Sur le rapport à la photographie et à l'Arctique dans une perspective anthropologique, voir aussi l'exemple de l'ouvrage *Imaging the Arctic*.

## LE NORD VU DE LA CHAMBRE NOIRE AUTOMATISTE

ailleurs, en poussant plus loin la réflexion, on pourrait sans doute esquisser des parallèles intéressants entre l'exploration du Nord et ses espaces illimités, sans frontières, tels qu'ils transparaissent déjà à travers *Danse dans la neige*, et la conception d'un nouvel espace pictural (*all-over*), qui déborde les cadres du tableau, et dont se réclameront explicitement les peintres non figuratifs au cours de la prochaine décennie – dont notamment Riopelle, avec la série de tableaux intitulée *Thulé*<sup>33</sup>. Mais ces considérations nous éloigneraient trop de notre propos immédiat. En guise de conclusion provisoire, contentons-nous de rappeler, comme le suggère Susan Sontag, que

la tâche de la photo n'est ni de nous instruire ni de nous expliquer la réalité. Pour cela, il y a des récits et des images en mouvement. La photo fait autre chose : elle nous hante<sup>34</sup>.

C'est assurément le cas avec *Danse dans la neige*.

### Cap au nord

À l'été 1948, quelques mois après la réalisation de *Danse dans la neige*, à l'occasion d'une première mission d'exploration du bassin de la Baie James qui l'introduit au cœur de l'autochtonie<sup>35</sup>, Louis-Edmond Hamelin fait la rencontre de l'Autre, c'est-à-dire de celui qu'on appelle à l'époque tout simplement l'Indien. L'état d'indigence des communautés autochtones, entièrement livrées à elles-mêmes, le révolte. Dans une prise de conscience qui laisse peu d'échappatoire, face aux politiques édictées à des milliers de kilomètres dans les officines du gouvernement de l'Union nationale de Maurice Duplessis, le jeune économiste décide dès lors d'emprunter une voie divergente. Celle-ci le conduira à remettre en cause non seulement la façon de percevoir les communautés amérindiennes (un fait déjà rare à l'époque), mais, plus radicalement, la manière dont on a jusqu'ici considéré le Nord. Au contact de cette réalité autochtone, associant sa dissidence à l'esprit du manifeste de Paul-Émile Borduas, dont il prendra connaissance quelques années plus tard, Hamelin confiera avoir vécu une crise

---

<sup>33</sup> Voir aussi Evanghelia Stead, « Cristallisation poétique vers Ultima Thule », Monique Dubar et Jean-Marc Moura, *op. cit.*, p. 393-401.

<sup>34</sup> Susan Sontag, « Vie parallèle », *Spirale*, n° 193, novembre-décembre 2003, p. 5.

<sup>35</sup> Louis-Edmond Hamelin, *Discours du Nord*, Québec, Gétic, coll. « Recherche », 2002, p. 7.

## LES NORD(S) IMAGINAIRE(S)

personnelle qui s'apparente pour lui à ce moment à un véritable « refus global »<sup>36</sup>.

Apporter une légitimité scientifique à l'exaltation du Nord? On ne peut qu'être frappé par cette coïncidence temporelle qui unit artistes et scientifiques autour de cette nouvelle conscience du Nord. La déclaration de Louis-Edmond Hamelin qui, associant sa dissidence à celle de Borduas, et reconnaissant avoir vécu une crise personnelle qui s'apparentera pour lui à un véritable « refus global » dont il aurait pris connaissance autour de 1952, est intéressante en soi. C'est un geste assez singulier de la part d'un scientifique, car *Refus global*, après 1948, a rapidement sombré dans l'oubli et ne recommence véritablement à circuler au sein de l'intelligentsia québécoise qu'au début des années 1960; ce fait tend déjà toutefois à démontrer que les cloisons entre le monde des arts et celui des sciences sont moins étanches qu'on ne le prétend généralement. On retrouve en outre dans le manifeste des automatistes une photo de *Danse dans la neige*, que Louis-Edmond Hamelin a sans doute vue, mais dont il n'aura pas, dirait-il, conservé le souvenir<sup>37</sup>. Mais est-ce vraiment le cas? Car un des tableaux de Borduas, particulièrement prisé par Hamelin et qu'il signale dans ses

---

<sup>36</sup> « Le contenu de mon refus de 1948 comprend deux aspects. 1- J'ai souvent exprimé le premier dans des textes dont voici la version tirée de mes mémoires : "En 1948, dans l'Abitibi Nord existent quatre options dont deux véhiculées par des partis politiques. D'une part, l'Union nationale, au pouvoir, propose d'agrandir l'interland proche en ouvrant peut-être 100 paroisses (qui, en reconnaissance, voteraient "du bon bord") [...]. D'autre part, le Parti libéral, sis dans l'opposition, propose que le développement économique se fasse à partir de la forêt et prêche en faveur d'un "moulin à papier". [...] La troisième option, celle des mines, évolue selon le rythme irrégulier du marché métallique dans le monde. Enfin, la perspective de l'hydroélectricité nord-abitibienne est au point mort, n'ayant aucun commanditaire. [...] Il ne faudrait pas se méprendre sur mes déplacements nordiques. [...] [J]e ne vais pas au Nord pour sauter le rapide le plus dangereux, voir le dernier des Mohicans, marcher dans le plus long portage, tuer un ours sans fusil ou m'enrichir avec des poussières d'or. Je vais dans le Nord, non pour conquérir, mais pour comprendre et, à l'occasion, servir." (Louis-Edmond Hamelin, *Écho des pays froids*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1966, p. 214-215.) Je crois avoir mentionné le second aspect durant ma conférence. Il se rapporte à la situation déplorable, inacceptable dans laquelle le Sud du pays laissait les Cris. D'où mon engagement dans le Nord comprenant des Autochtones. » (Lettre de Louis-Edmond à Gilles Lapointe, 10 octobre 2003.) Autre coïncidence troublante, Françoise Sullivan et Louis-Edmond Hamelin se mériteront tous deux en 1987 un prix du Québec, elle le prix Paul-Émile-Borduas et lui le prix Léon-Gérin.

<sup>37</sup> Conversation de Louis-Edmond Hamelin avec Gilles Lapointe à la Fondation René Derouin, 6 septembre 2003.



## LE NORD VU DE LA CHAMBRE NOIRE AUTOMATISTE

travaux – et qui ne figure pas parmi les œuvres particulièrement connues du peintre –, s'intitule précisément *Danse sur le glacier*<sup>38</sup>...

La coïncidence temporelle troublante que met au jour cette zone d'échange entre les sphères scientifique et artistique ne saurait relever selon nous du seul hasard. À l'instar de Kenneth White qui questionne les motifs de l'apparition soudaine du « désir du monde blanc dans le monde moderne<sup>39</sup> » sans doute faudra-t-il, au regard de la modernité québécoise naissante, interroger plus à fond les conditions qui sont à l'origine de l'intérêt commun des artistes et du scientifique en 1948 pour ce nouvel espace psychique que représente alors le Nord. Leur approche de cet « imaginaire dormant<sup>40</sup> », pour reprendre ici les mots de Nicole Brossard, est peut-être moins accidentelle qu'il n'y paraît et pourrait être indirectement en rapport avec le recul subit, pour toute une communauté, de l'idée de transcendance. « Il semble que le Nord exige l'extrême, l'absolu<sup>41</sup> », suggère de façon révélatrice Yves Chevrel. Désormais seul dans un univers aux dimensions réduites, l'homme tourne son regard vers ce territoire aux contours non entièrement balisés que représente le Nord, et qui constitue peut-être en définitive l'une des dernières et grandioses « limites non-frontières », fantasmées par le surréalisme.

---

<sup>38</sup> Pour Louis-Edmond Hamelin, dans *Danse sur le glacier*, « la picturalité [de Paul-Émile Borduas] s'exprime au-delà du réel identifiable » (Louis-Edmond Hamelin, *Discours du Nord*, *op. cit.*, p. 39).

<sup>39</sup> Kenneth White, *op. cit.*, p. 16.

<sup>40</sup> Nicole Brossard, *op. cit.*, p. 186.

<sup>41</sup> Yves Chevrel, *op. cit.*, p. 22.